



Revue des études slaves

LXXXV-4 | 2014

Pensée et culture en Pologne : xx^e et xxi^e siècles

Représentation – expérience historique – littérature moderne

Representation — Historical Experience — Modern Literature

Włodzimierz Bolecki

Traducteur : Jean Delaperrière



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/res/285>

DOI : 10.4000/res.285

ISSN : 2117-718X

Éditeur

Institut d'études slaves

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2014

Pagination : 681-689

ISBN : 978-27204-0535-8

ISSN : 0080-2557

Référence électronique

Włodzimierz Bolecki, « Représentation – expérience historique – littérature moderne », *Revue des études slaves* [En ligne], LXXXV-4 | 2014, mis en ligne le 26 mars 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/res/285> ; DOI : 10.4000/res.285

REPRÉSENTATION – EXPÉRIENCE HISTORIQUE LITTÉRATURE MODERNE

PAR

Włodzimierz BOLECKI

Académie polonaise des sciences, Varsovie

L'expérience est sans doute l'un des plus importants problèmes de la littérature et de la culture modernes¹, d'autant plus qu'elle a rarement fait l'objet d'une étude systématique en tant que problème historique, idéologique (au sens très large du terme), esthétique ou théorique : nous respirons très bien sans nécessairement analyser la teneur de l'air en oxygène !

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle environ le champ de l'expérience humaine se bornait à ce que l'on pouvait toucher, voir, entendre, sentir, et de même à ce qu'on pouvait décrire ou raconter. Stendhal et Balzac, James et Conrad, Prus, Reymont ou Dąbrowska, tout en ayant appartenu à des générations différentes et pratiqué diverses variantes de l'écriture réaliste, partageaient tous l'idée que la littérature peut être assimilée à une promenade sur la grand-route de la vie et que son devoir est de rendre justice au *monde visible*.

Pour les écrivains réalistes du XIX^e siècle, le monde était effectivement visible et son image correspondait à ce que nos sens en perçoivent empiriquement. Le toucher, l'ouïe, le goût, mais surtout la vue (dans une encyclopédie polonaise du XVII^e siècle, le mot cheval était ainsi défini : « Il suffit de voir un cheval pour savoir ce que c'est. ») apportaient leur garantie à cette représentation de la réalité, que chacun pouvait vérifier par lui-même dans son domaine particulier de connaissance et à l'aide des sens dont la nature nous a doté.

Toutefois, à peu près à la même époque, les avancées considérables de la science ont conduit à des interrogations sur le bien-fondé de telles convictions.

1. *Nowoczesność jako doświadczenie* (la Modernité comme expérience), sous la direction de R. Nycz, A. Zejdlar-Janiszewska, Kraków, Universitas, 2006 ; *Nowoczesność jako doświadczenie : dyscypliny, paradygmaty, dyskursy* (La modernité comme expérience. Disciplines. Paradigmes. Discours), sous la dir. de R. Nycz, A. Zejdlar-Janiszewska, Kraków, 2008 ; *Literackie reprezentacje doświadczenia* (Représentations littéraires de l'expérience), sous la dir. de W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa, IBL PAN, t. 88, 2007 ; *Kulturowe reprezentacje doświadczenia* (Représentations culturelles de l'expérience), sous la dir. de W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa, 2010.

Les mathématiques, la chimie, la physique, la médecine, la linguistique et même la psychologie et la philosophie (considérée en tant que science), ont commencé à élaborer des images du monde que nos sens non seulement ne confirmaient pas, mais – pis encore – auxquelles ils ne pouvaient avoir accès. Il s'est avéré brusquement qu'aucun de nos sens n'était en mesure de nous faire voir les bactéries et les virus, les gènes, les chromosomes, les électrons, les quarks (et toutes les autres particules qui composent l'atome), les combinaisons chimiques, les traits distinctifs des phonèmes, les structures physiques et mentales, sans parler de la découverte de la relativité du temps et de l'espace, etc. et des progrès de la recherche qui ne cessaient de mettre au jour des micro-éléments de plus en plus petits. En un mot, on s'est soudain aperçu, en l'espace de quelques décennies, que la vie des collectivités et des individus se décidait et se jouait dans des lieux qui échappaient totalement à la vue, à l'ouïe, au toucher.

Les écrivains et les artistes ont répondu à ce problème (évidemment, de manière indirecte et chacun en son temps) en recourant à des moyens variés. Ils ont notamment admis que dans l'art, le réalisme fondé sur l'expérience directe ne peut être qualifié de « moderne » : n'exprimant pas la réalité dans sa vérité, il n'est en effet qu'une illusion. En un mot, ils ont intériorisé le fait que le monde visible n'est jamais perçu de la même manière et, en outre, que le message de nos sens est mensonger et ne permet pas d'atteindre à la réalité des processus, ni de saisir les éléments et la nature de la matière, encore moins de la vie.

Turner et Cézanne, Mallarmé et Miciński, Matisse et Kandinsky, Picasso et Duchamp, Xlebnikov et Peiper, Leśmian et Schulz, ainsi que des dizaines d'autres artistes de la modernité, ont compris chacun à sa manière que l'art nouveau (autrement dit « moderniste ») devait montrer ces aspects du monde inaccessibles à nos sens empiriques et inexprimables par les moyens conventionnels de représentation mobilisés jusqu'à aujourd'hui. Comme le dit Maria Delaperrière, « la littérature [était] devenue le négatif de la réalité² ».

À la fin du XIX^e siècle, l'art – en même temps que la science – a donc commencé à *analyser* le monde, c'est-à-dire à le décomposer en éléments de plus en plus petits, jusqu'à ce que – pour paraphraser Gombrowicz – on aboutisse au minuscule et à l'infime³. Et comme si cela ne suffisait pas, on s'est mis à déformer tous ces éléments primitifs (les cubistes ont parlé de « peinture analytique »).

2. Maria Delaperrière, « Literatura w stanie wyczerpania » (L'épuisement de la littérature), in *Literatura polska w interakcjach. Szkice porównawcze z literatury i kultury* (La littérature polonaise en interactions. Études comparatives – culture et littérature), Warszawa, Nériton, 2010, p. 256. Krzysztof Pomian, « Strukturalizm, humanistyka, filozofia » (Structuralisme, sciences humaines, philosophie), *Znak*, 1971, n° 203, p. 579-601.

3. Dans l'une de ses nouvelles intitulée « Mémoire de Stefan Czarniecki », Gombrowicz met en scène un professeur d'histoire de littérature qui fait l'éloge de la langue polonaise : « Notre langue est cent fois plus riche que le français qui passe cependant pour la plus accomplie. Que dit le français ? "Petit", "petiot", "très petit" tout au plus. Tandis que nous, quelle richesse : "mały", "malutki", "maluchny", "malusi", "maleńki", "malusieńki", et ainsi de suite ». W. Gombrowicz, *Bakakaï*, contes traduits du polonais par Georges Sédir, Allan Kosko et Borbe, Paris, Denoël, 1984, p. 253.

De même, on a voulu trouver le fondement de la vie au-delà de ce qui pourrait se rapporter à sa matérialité et à sa substantialité – autrement dit, dans les processus, les relations, les structures, les tonalités, les rythmes, les énergies, dans le subconscient, dans le désir et autres variantes de l'« élan vital » bergsonien.

Certains en ont tiré la conclusion que la littérature qui donnait une image conventionnelle de notre rapport au monde avait atteint ses limites et que, pour cette raison, il n'y avait pas lieu de continuer à mener des recherches plus approfondies dans le domaine de l'art dit « moderne ». En effet, participer à la naissance d'une littérature « moderne », c'était savoir et faire savoir que les moyens artistiques mis en œuvre pour représenter le monde étaient de pures conventions. On estimait donc que l'art n'était effectivement rien d'autre que l'empreinte des sons (et non le son lui-même), l'empreinte des couleurs (et non la palette réelle des couleurs de la nature), qu'il offrait simplement des mots et des textes (et non les pensées ou les événements en eux-mêmes), qu'il donnait à voir un tableau et non un paysage, qu'il se limitait à des schémas culturels au lieu de réactions spontanées, à des récits sur la réalité ou bien à l'imitation de la réalité au lieu d'engager un effort pour saisir et restituer la réalité, etc. Notons que les postmodernistes, quelques décennies plus tard, ont fait de cet abécédaire du modernisme originel leur pierre philosophale. Conformément aux mots d'ordre en vigueur, l'art moderne commença alors à se déplacer des territoires souillés par la « naïveté du mimétisme » vers les sphères d'une expérimentation polymorphe touchant la langue, les sons, la musique (avec le sérialisme de Schönberg, le ponctualisme et la musique aphoristique de Webern) jusqu'aux nombreuses variantes du sur-réalisme, de la mythisation et de toutes sortes de mondes alternatifs.

Cette évolution de la création artistique et littéraire comporte un élément « souvent méconnu, voire occulté. En effet, les tenants de l'art moderne étaient persuadés qu'une représentation du monde fondée sur la perception sensorielle empirique ne pouvait aboutir qu'à un résultat marginal et qu'elle se disqualifiait d'elle-même si elle ne cherchait pas à détruire le vecteur « par lequel elle s'exprimait jusqu'alors, à savoir la langue.

On peut en tirer – pour simplifier outrageusement – deux conséquences diamétralement opposées. La première a été d'éliminer l'expérience du domaine de l'art (et de la littérature), l'art étant dès lors sommé, s'il se voulait « moderne », d'analyser son propre langage, ses caractéristiques distinctives, les moyens qu'il met en œuvre ainsi que toutes les limitations qui en découlent. On peut penser ici à la tradition la plus importante du modernisme, celle de l'avant-garde. La deuxième conséquence se situe tout à fait à l'opposé : elle renvoie à des expériences pour lesquelles le langage des arts et de la littérature ne disposait d'aucune dénomination et qui de manière générale ne se rattachaient à aucune autre expérience antérieure. La première tendance se trouve illustrée

par les expérimentations de type dadaïste d'Aleksander Wat⁴, comme *Moi d'un côté et moi de l'autre côté de mon bichon poêle en fonte* ou bien le *namopanik*⁵, la seconde par le pointillisme radical de la perception, développé en particulier par Adam Ciompa dans son roman *Lettres capitales*⁶ ou bien encore, mais sous une forme très différente, par les premiers récits du jeune Gombrowicz.

Toujours est-il que dès l'entre-deux-guerres se font jour des difficultés liées à cette manière de traiter l'expérience en littérature, mais c'est après la Seconde Guerre mondiale que s'est posé un problème capital, généralement passé inaperçu et resté méconnu jusqu'à aujourd'hui par la théorie littéraire en tant que problème de la littérature moderne. En effet, les avant-gardes artistiques des années 1918-1939 ont adroitement (ou inconsciemment) écarté de leur champ d'intérêt l'expérience fondamentale que fut pour des millions d'Européens la boucherie des tranchées de la Première Guerre mondiale, immédiatement suivie de génocides, qu'il s'agisse de la révolution bolchevique en Russie soviétique, des massacres d'Arméniens en Turquie ou de la révolution communiste en Chine (ce n'est pas un hasard si *la Condition humaine* a été écrite par Malraux et non par Tzara ou Breton). En d'autres termes, en faisant entrer dans le langage de l'art nouveau les conséquences des découvertes les plus remarquables dans le domaine des sciences (chimie, physique, mathématiques, biologie, linguistique, psychologie), cet art a été conduit *de facto* à éliminer la problématique d'une expérience historique majeure et néanmoins considérée comme « un accident de parcours » sur le chemin du progrès et de la modernité. Les montagnes de cadavres, les tortures, les cruautés, les répressions et les poursuites, la terreur physique et psychique, rien de tout cela n'a été jugé digne par l'art moderne de faire l'objet d'une représentation.

Des dizaines de livres ont été consacrés à la sensibilité des artistes de l'avant-garde européenne et à l'ingéniosité extraordinaire de leurs procédés, mais par un curieux concours de circonstances, pas une seule fois n'ont été abordés (du moins de manière significative) les cruautés et les crimes de masse qui avaient alors accompagné par exemple les débuts sanglants de l'URSS ou le crépuscule de l'empire ottoman en Turquie. Il en est de même en Pologne avec la sanglante guerre polono-bolchevique qui a pourtant permis à la Pologne et à l'Europe occidentale de préserver son intégrité jusqu'en 1939 : l'expérience dramatique de

4. Aleksander Wat, *Lucifer au chômage*, trad. par Erik Veaux, précédé de *Moi d'un côté et moi de l'autre côté de mon bichon poêle en fonte*, traduit du polonais par Sarah Cillaire et Monika Próchniewicz, l'Âge d'Homme, collection Classiques slaves, Lausanne, 2013.

5. Ce terme désigne un genre de poèmes dadaïstes et asémantiques de Wat, fondés sur des associations sonores.

6. *Duże litery* (1933) : titre d'une œuvre qui représente l'expérimentation la plus radicale jamais faite dans le domaine du roman polonais. L'auteur, Adam Ciompa (1901-1935), était peintre ; il a rejeté les conventions langagières et inventé de nouveaux mots et une nouvelle syntaxe en vue de désigner les caractéristiques des choses vues et des phénomènes perçus par l'homme. Cet ouvrage est un exemple extrême du style impressionniste. Gombrowicz a débuté avec *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (Mémoires du temps de la maturation), un recueil de récits qu'il a réédité en 1945 sous le titre de *Bakakaj*.

centaines de milliers de jeunes Polonais (et de bien d'autres) n'a jamais suscité l'intérêt des artistes et des écrivains de la modernité.

Ce problème de la représentation de l'expérience historique dans l'art moderne est revenu avec une intensité décuplée après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le courant fondamental de la littérature, qui définissait la modernité comme la conscience du caractère conventionnel du langage et de la nécessité de le soumettre à des expérimentations destinées à faire apparaître le caractère purement textuel et verbal de la représentation du monde, s'est trouvé de nouveau confronté à l'expérience de millions d'Européens. D'abord avec l'expérience de l'Holocauste, puis peu après, celle du génocide en URSS. Et exactement comme après la Première Guerre mondiale, rien dans la réflexion sur la modernité élaborée par les artistes des avant-gardes européennes n'a montré que celle-ci ait accordé la moindre valeur à l'expérience totalitaire du vingtième siècle. Pourrait-on citer un futuriste, un surréaliste, un dadaïste, un formiste, etc. qui ait eu recours à une poétique d'avant-garde pour décrire l'expérience des camps de concentration nazis ou soviétiques ou bien l'expérience de la vie quotidienne dans ces systèmes ? Question sans doute purement rhétorique. En fait, il semble bien qu'Aleksander Wat ait été le seul des grands écrivains d'avant-garde à s'être posé la question au moment où il a décidé de relater son expérience historique du communisme soviétique en faisant appel au métalangage qu'il avait déjà utilisé dans le cadre de ses expérimentations futuristes⁷.

Mais cette fois, la littérature ne pouvait plus ignorer cette expérience, bien que celle-ci, du point de vue typologique, ne se distingue pas vraiment du carnage de la Première Guerre mondiale. Les écrivains qui se sont malgré tout lancés dans cette tentative (citons en particulier, pour la littérature polonaise, des auteurs comme A. Wat, T. Różewicz, G. Herling-Grudziński, T. Borowski, J. Mackiewicz, W. Odojewski, et plus tard M. Białoszewski⁸) ont donc entrepris de déconstruire ces traditions de la littérature moderne qui s'étaient dérobées face à l'expérience historique. On s'est alors rendu compte que pour traiter cette expérience, la littérature devait revenir à l'intersubjectivité du monde empirique, il fallait qu'une entente puisse s'établir au-delà même du texte entre l'auteur et le lecteur et que l'on puisse se référer à des catégories stables de la vérité, ainsi qu'à une communauté d'expériences.

En Pologne, nous devons ce retour de la littérature moderne à la réalité extra-contextuelle – retour qu'on peut considérer comme le manifeste artistique d'une génération – au mouvement de la *Nouvelle vague* (*Nowa fala*) dont le projet, assez surprenant, s'opposait à l'idée que « dans la littérature de la République

7. J'ai déjà abordé ce sujet dans mon article « Von der Postmoderne zur Moderne (Wat: Die andere Erfahrung) », in *Aleksander Wat und „sein“ Jahrhundert*, éd. M. Freise et A. Lawaty, Wiesbaden, Harrassowitz, 2002, p. 276-294.

8. Écrivains majeurs de la littérature polonaise : Aleksander Wat (1900-1967), Tadeusz Różewicz (1921), Gustaw Herling (1919-2000), Tadeusz Borowski (1922-1951), Józef Mackiewicz (1902-1985), Władysław Odojewski (né en 1930), Miron Białoszewski (1922-1983).

populaire de Pologne, le monde réel ne fût pas représenté⁹ ». Cette prise de position d'ordre historico-littéraire revêt une grande importance lorsqu'on la replace dans une perspective plus large, à savoir la relation que nous venons d'esquisser entre la représentation de l'expérience et la modernité dans la littérature du xx^e siècle.

En fin de compte, ce sont les écrits se rapportant à l'Holocauste et au génocide qui ont permis à l'expérience historique ou intime, que le radicalisme de la modernité de la première moitié du xx^e siècle avait fait passer à la trappe, de retrouver sa place dans la littérature. Il s'agit bien d'écrits (au sens très large du terme) et non de littérature ou d'art *stricto sensu*. Que ces écrits soient fondés sur les genres narratifs mimétiques les plus simples (chroniques, souvenirs, rapports, lettres, faits historiques, récits) ou qu'on ait affaire à des narrations sophistiquées sur le modèle du *Torrent noir* (*Czarny potok*) de Leopold Buczkowski¹⁰ ou aux récits de Tadeusz Borowski sur Auschwitz, il y avait, au cœur de tous ces ouvrages, le souci de transmettre une expérience historique et donc d'affirmer le caractère intangible de la vérité qui donnait à ces écrits tout leur sens, en d'autres termes leur fiabilité et leur authenticité en tant que témoignages.

Les avant-gardes du xx^e siècle (et leurs épigones postmodernistes) étaient parties de l'idée que représenter la réalité en vue de saisir la vérité n'était pas un but en soi, voire que cette démarche n'était pas digne d'un art qui se veut moderne. Durant des décennies, on a considéré que les marqueurs élémentaires et incontestés de la modernité en art étaient la convention et le provisoire, le jeu et les amusements, la réalité verbale ou la réalité imaginée et surtout le monde vu comme création artistique¹¹. On avait en effet l'impression que l'histoire, comme dans le sanatorium de Davos de *La Montagne magique* ou bien, beaucoup plus tard, dans les hypothèses de Fukuyama sur la fin de l'histoire, ne pouvait en aucune façon servir de moteur à la littérature ou aux arts de la modernité. D'où le silence de l'avant-garde et de la « post-avant-garde » complètement désarmées devant les millions de victimes. Il serait cruel de se demander si les techniques très élaborées de l'avant-garde littéraire (et de la critique littéraire) ont servi à qui que ce soit pour analyser les textes des interrogatoires et des confessions extorquées en masse par la torture dans les prisons du NKVD, de la SB¹², de la Securitate en Roumanie, de l'AVH¹³ en Hongrie ou bien de la Stasi en Allemagne de l'Est.

9. *Świat nieprzedstawiony* (le Monde non représenté), Kraków, Wyd. Literackie, 1974 : titre d'un essai publié par deux jeunes poètes, Julian Kornhauser et Adam Zagajewski, qui devint le manifeste de toute une génération. Dans cet essai, les auteurs affirmaient que la littérature polonaise ne reflétait pas la réalité de la Pologne communiste.

10. Leopold Buczkowski (1905-1983), peintre et écrivain, auteur de nombreux romans expérimentaux.

11. Maria Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska* (Les avant-gardes polonaises et la poésie européenne), Katowice, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, 2004.

12. Służba Bezpieczeństwa (SB) : Service de Sécurité de la police polonaise, supprimé en 1989.

13. AVH : police politique hongroise, fondée en 1950, particulièrement cruelle à l'époque de Staline.

Il ne faut pas oublier que c'est précisément cette expérience historique qui a contraint la littérature du ^{xx}e siècle à abandonner les principes de l'avant-garde qui, sur le plan artistique, se présentaient pourtant comme la seule option acceptable en matière de modernité. Ce phénomène se présente en pleine lumière avec l'exemple, propre à la littérature de l'Europe centrale, du succès de la narration auctoriale à visée testimoniale – point qui demande à être explicité et commenté.

À la fin du ^{xix}e siècle, le climat intellectuel était davantage porté vers l'exploration des impressions et du ressenti du sujet que vers la description des événements ou de la réalité sociale. Sans doute l'évocation du monde intérieur continuait-elle à attirer les romanciers. Toutefois, à mesure que la littérature se tournait vers l'individu avec toute la richesse de ses émotions, de ses expériences, de son vécu, le point de vue narratif a eu tendance à se confondre de plus en plus avec le « je » du narrateur (et des héros)¹⁴. Ce processus a été à l'origine d'une foule d'inspirations esthétiques, voire philosophiques, comme l'atteste par exemple le succès de la formule schopenhauerienne du « monde comme volonté et représentation », ou bien les idées de Nietzsche : critique du rationalisme, priorité donnée à la construction sur la description de la réalité, relativisme épistémologique, ouverture à la multiplicité des points de vue ou encore opposition d'un art dionysiaque à un art apollinien. Et surtout : intérêt sans cesse croissant pour l'expérience personnelle de l'individu, pour son « monde intérieur » et pour les formes de son expression.

La convergence de ces différents facteurs a conduit à la cristallisation de deux tendances antipositivistes de la prose moderne qui par osmose se sont interpénétrées : la *subjectalité* et la *subjectivité*. La première poussait le romancier à s'intéresser en priorité au personnage en tant qu'individu (avec tout son bagage individuel, son histoire, son expérience, ses sentiments, son langage, etc.). La deuxième consistait à soumettre toute représentation du monde à des catégories narratives préétablies qui, en l'occurrence, se trouvaient réduites au champ de conscience et de perception du personnage. Ces deux tendances sont certes présentes dans le processus même de formation de la prose réaliste, elles y participent et se conditionnent mutuellement, néanmoins il est nécessaire de les distinguer. Il arrive en effet qu'elles aboutissent à des résultats radicalement différents. Ainsi, dans le « nouveau roman » on constate parfois que la subjectivisation efface totalement la subjectivité ; d'un autre côté, dans les ouvrages de Zofia Nałkowska, la subjectivité inhérente à la problématique se traduit en grande partie par la subjectivisation de la narration¹⁵.

14. Stanisław Eile, *Światopogląd powieści* (la Vision du monde dans le roman), Wrocław, Ossolineum, 1973.

15. Hanna Kirchner, «Przeżycia egzystencjalne: pytania o los zbiorowy» (Expériences existentielles : questions sur la destinée collective) dans l'ouvrage collectif *Literatura polska 1918-1975* (Littérature polonaise) A. Brodzka et S. Żółkiewski (éd.), Warszawa, Wiedza Powszechna, t. 2, 1993.

La subjectivisation de la narration a été très tôt l'un des moyens utilisés pour s'opposer à l'objectivisme du roman réaliste et la manifestation la plus visible en a été son renoncement à évoquer un monde impersonnel au profit d'une présentation du monde passant par le filtre de l'expérience individuelle. Toutefois, s'il est pertinent d'insister sur la subjectivisation de la narration pour caractériser, dans le domaine de la littérature occidentale, l'évolution qui conduit de Flaubert et de Henry James à la prose, nécessairement subjective, du courant de conscience et du nouveau roman, le trait le plus marquant de la poétique du roman polonais moderniste a été en revanche le lien de plus en plus étroit entre le monde représenté et l'auteur du roman lui-même.

Par ailleurs, la subjectivité de la narration dans la prose polonaise a conduit aussi bien à la prose poétique (*les Acacias fleurissent* de Debora Vogel¹⁶, *Carnet d'esquisses poétiques* de Maria Pawlikowska-Jasnorzewska¹⁷), qu'à des expérimentations radicales portant sur la perception (l'une des versions impressionnistes/intimistes les plus radicales du « nouveau roman »¹⁸ étant sans doute le roman de Ciompa¹⁹ cité plus haut). À la différence de la littérature d'Europe occidentale, l'intimisme dans le roman polonais n'a pas entraîné de repli absolu sur la conscience des héros littéraires, pas plus qu'il n'a orienté le développement du roman dans une direction dominante.

Dans les premiers temps du modernisme (XIX/XX^e siècles), la spécificité de la prose polonaise consistait à accorder une place centrale à ce qu'il est convenu d'appeler la narration auctoriale (dont l'une des caractéristiques majeures est l'interchangeabilité des rôles du héros et du narrateur, comme par exemple dans *Ferdynand* de Gombrowicz (confondant délibérément ces deux rôles, celui-ci n'y voyait qu'une nouvelle convention). Il en résulte que les romans des plus grands écrivains polonais contiennent une proportion très importante d'éléments clairement autobiographiques. Il suffit pour s'en convaincre d'observer les romans de la période de maturité du modernisme, qu'il s'agisse des œuvres de Nałkowska, Witkacy, Wat, Gombrowicz, Schulz, Mackiewicz, Haupt, Miłosz, Borowski, Herling-Grudziński, Konwicki, Rymkiewicz et de bien d'autres encore. Ce processus a été amorcé, comme presque tout dans la prose polonaise moderne, avec le roman de Karol Irzykowski, *la Chabraque*²⁰.

16. Debora Vogel (1902-1942) : philosophe de formation, amie et correspondante de Bruno Schulz (leur correspondance est généralement considérée comme la première ébauche des *Boutiques de cannelle*) ; auteure d'un roman poétique, *Akacje kwitną : montaże* (les Acacias fleurissent : montages), 1936, elle écrivait en yiddish.

17. Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (1901-1945) : la plus grande poétesse polonaise de l'entre-deux-guerres.

18. Stanisław Eile, *Światopogląd powieści...*, op.cit.

19. J'ai consacré toute une analyse à ce roman dans *Poetycki model prozy. Witkacy – Gombrowicz – Schulz i inni*. (Le Modèle poétique de la prose. Witkacy – Gombrowicz – Schulz et les autres), [1982], Kraków, TAiWPN Universitas, 1996.

20. Karol Irzykowski, *Paluba*, [1903] ; trad. fr. id., *la Chabraque, les rêves de Maria Dunin*, édition bilingue sous la direction de Kinga Siatkowska-Callebat et Mateusz Chmurski, Paris, IES, 2014 ; S. Eile,

Or, si l'on revient à la question de la représentation de l'expérience historique, la narration auctoriale qui à ses débuts évitait d'introduire la personne de l'auteur dans le monde représenté dans le roman (Irzykowski, Witkacy, Nałkowska) et qui par la suite a identifié de manière univoque auteur, narrateur et héros, est devenue l'instrument le plus important de la représentation de l'expérience historique et en même temps la garantie de la véracité dans la prose moderne d'après la Seconde Guerre mondiale, comme le montrent par exemple les livres de Gustaw Herling (*Un monde à part*), Primo Levi (*Si c'est un homme*), Aleksandr Solženitsyn (*l'Archipel du Goulag*), Władysław Szpilman (*le Pianiste*). Il faut mentionner également le prodigieux succès, après 1945, du reportage, genre le plus apte à transmettre et exprimer l'expérience historique.

À partir du début du xx^e siècle, l'art et la littérature modernes (ainsi qu'une grande partie des sciences humaines) se sont détournés des théories mises en avant par les chercheurs et les critiques (relativisme, conventionnalisme, situationnisme, culturalisme, principe d'incertitude) pour aller vers l'idée que la vérité n'existe pas, qu'il est impossible de vérifier les interprétations, que la subjectivité n'a pas de limites, qu'aucun argument, aucune relation n'a de valeur absolue, bien que dans le domaine des sciences (biologie, physique, chimie, etc.) ces mêmes thèses aient servi et continueront à servir de base à des principes tout à fait opposés.

La narration auctoriale, c'est-à-dire le récit personnel d'un témoin, est devenue le moyen le plus important, et en fait le seul, pour sauvegarder, dans la littérature du xx^e siècle, l'authenticité de l'expérience historique. Lorsque nous ouvrons un livre sur la Shoah, les camps de concentration allemands ou soviétiques, sur l'élimination des individus, des communautés et des nations, le seul critère auquel nous faisons confiance aujourd'hui pour attester de la conformité des différentes modalités de la représentation avec la réalité est celui de la vérité (vérité des faits, parole vraie de l'auteur).

Curieuse expérience : vivre une époque dans laquelle c'est en punissant le mensonge sur Auschwitz qu'on protège la vérité.

Traduit du polonais par Jean DELAPERRIÈRE